



Retrato del compositor.

Suecia es, por su herencia nórdica, culturalmente afín a la música y la sensibilidad wagnerianas. Tierra de vikingos y eskaldas, Wagner mismo se nutrió de aquella sublime grandeza que alumbra con los más trágicos colores la antigua poesía éddica, haciendo del *Anillo* un colosal tributo, no solo a las leyendas germánicas de su patria natal, sino al tesoro común de todos los pueblos del Norte. Era de esperar, pues, que otros artistas de aquellas regiones se sintieran entusiasmados por la singular obra del genio de Bayreuth.

De Suecia, precisamente, y como producto de aquella admiración, nos han llegado tres verdaderas joyas musicales que todo wagneriano sabrá apreciar.

Nos referimos a *Harald der Viking* de Andrés Hallén (1846-1925), *Tirfing* de Wilhelm Stenhammar (1871-1927) y *Arnlfot* de Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942). Entre las “óperas vikingas” –las denominamos así por su temática–, cabría incluir también a *Vikingarne* de Ivar Hällstrom (1826-1901), aunque se advertirá que el estilo de este compositor se encuentra más ligado a Verdi que a Wagner. Nos gustaría reseñar aquí, por ser la primera, la obra de Hallén: *Harald der Viking*.

1. Andrés Hallén, el compositor

Johan Andreas (Andrés) Hallén, nacido el 22 de diciembre de 1846 en Gotemburgo y fallecido el 11 de marzo de 1925 en Estocolmo, fue compositor, director de orquesta, crítico musical y profesor de música. Después de estudiar en Alemania, se convirtió en director de música de la Sociedad de Música de Gotemburgo (1872-1878) y luego en profesor de canto en Berlín (1880-1882); también fundó la Sociedad Filarmónica de Estocolmo y fue su director desde 1885 hasta 1895. Fue segundo director de la Ópera Real de Suecia (1892-1897), director de la Sociedad Filarmónica de Malmö (1902-1907) y profesor de composición en el Real Conservatorio de Música (1909-1919). Hallén fue un pionero de la nueva música alemana en Suecia y su *Harald Viking* fue la primera ópera wagneriana sueca. En este sentido, su afinidad con Alemania era notable y su formación musical fue eminentemente germánica: estudió en el Konservatorium de Leipzig en 1866/67, en el Konservatorium de Munich en 1868 y en Dresde en 1870/71. Nuevamente viajó a Alemania y Austria en 1876/77 pa-

ra recibir educación adicional en canto. En los años entre 1878 y 1883 vivió en Berlín, y su primera esposa Anna Margaretha Schloss, era alemana nativa. En sus cartas afirmaba sentir mucha más afinidad con Alemania que con su propio país: "Soy mucho más alemán que todos los alemanes [en Suecia] juntos."(1)

Fue elegido miembro de la Real Academia Sueca de Música en 1884, y entre sus obras se cuentan 4 óperas

*"Signhild" (1861)
de Josef Wilhelm Wallander*



(*Harald der Wiking, Hexfällan, Waldemarsskatten* y *Valborgsmässa*), música incidental para 6 obras, música orquestal (4 poemas sinfónicos, 2 rapsodias, 4 suites, 2 marchas de homenaje, etc.), obras para coro con y sin acompañamiento (orquesta, piano, órgano, etc.), además de numerosos lieder.

Durante esta estancia en Berlín, Hallén conoció durante el otoño de 1878 a Hans Herrig (periodista alemán, dramaturgo y también gran propagandista de Wagner), y con él planeó la ópera *Harald der Wiking*.

1. Hans Herrig, el libretista

Herrig fue un escritor alemán ahora olvidado, que tuvo su mayor éxito con una obra escrita en 1883 para celebrar el 400 aniversario del nacimiento de Martín Lutero. Nació en Braunschweig en 1845, se mudó a Berlín en

la década de 1860 para estudiar y permaneció allí durante más de dos décadas antes de establecerse en Weimar en 1888, donde permaneció hasta su muerte. En 1872, comenzó una carrera periodística en Berlín, convirtiéndose en editor del liberal *Berliner Börsen-Courier*. De 1881 a 1888, fue editor en jefe del diario nacional conservador *Deutsches Tageblatt*, que se publicó entre 1881 y 1892. También escribió libros sobre temas históricos, así como algunos dramas. Como dramaturgo, estuvo fuertemente influenciado por Wagner. Esto es evidente ante todo en sus tres libretos de ópera, *Harald der Wiking*, *Alexius* y *Geminianus*.

Como periodista y poeta, se centró en la historia alemana, Richard Wagner, Arthur Schopenhauer, la iglesia primitiva y el protestantismo. Pero, a excepción de Lutero, sus dramas no tuvieron un impacto duradero. Herrig formaba parte de la periferia de Bayreuth y mantenía correspondencia con Wagner y Friedrich Nietzsche. Esto probablemente lo volvió interesante para Hallén. En abril de 1870, Herrig escribió su primera carta a Wagner y, desde el principio, este admirador entusiasta le pareció un poco extraño a Wagner. Como informa Cosima: "R. me muestra una carta del poeta Hans Herrig que parece estar realmente obsesionado con las ideas de R.."(2) Sin embargo, la correspondencia entre Wagner y Herrig se intensificó durante los meses siguientes e incluso llegaron a encontrarse en la primavera de 1871.

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com*



Representación de *Harald Viking* del año 1912 en Estocolmo.

3. Génesis de *Harald der Viking*

Poco después de que se conocieran Hallén y Herrig en 1878, nació la idea de este proyecto, con el título preliminar de *Hagbarth und Signe*. A instancias de Hallén, Herrig obtuvo el material para su libreto de ópera del drama en cinco actos *Hagbard og Signe* (publicado en 1815) del gran

poeta romántico danés Adam Gottlob Oehlenschläger (1779–1850), quien a su vez se inspiró en la legendaria pareja de amantes del folklore escandinavo, cuya versión más completa aparece en la *Gesta Danorum* (libro 7).

Después de tener listo el borrador, Hallén creó la instrumentación, cuya partitura completa estuvo lista en la primavera de 1880. Su plan de composición es idéntico al de Wagner en estos aspectos. Como informa Herrig en su prólogo a *Drei Operndichtungen*, después de terminar la composición, él y Hallén se dieron cuenta de la existencia de otra ópera *Hagbarth und Signe*, terminada en 1874 por el húngaro Ödön von Mihalovich (1842–1929), otro compositor wagneriano.(3)

Por ello, Hallén sugirió cambiar el título de su ópera y, en consecuencia, también los nombres de los personajes principales. Para preservar la aliteración y el número de sílabas, "Hagbard" se convirtió en "Harald" y "Signe" en "Siegrun".

3. Estreno

El estreno tuvo lugar en Leipzig el 16 de octubre de 1881 y fue nada menos que gracias a la mediación de Franz Liszt que el drama musical llegó a los escenarios. Hallén respondió a la gentileza dedicando su segunda rapsodia orquestal a Liszt. El propio Hallén dirigió el ensayo y la ejecución del coro, mientras que Angelo Neumann estuvo a cargo de la producción y Arthur Nikisch, apellmeister de la Ópera de Leipzig, ofició de director.



Grabado que ilustra la antigua leyenda nórdica.

El 18 de febrero de 1884 se estrenó en la Ópera Real de Estocolmo con el título sueco *Harald Viking* y libreto traducido por Adolf Lindgren. Durante la primera escena del tercer acto, la actuación se interrumpió para aplaudir a los músicos y al compositor. Además, durante la segunda función, el compositor fue celebrado de esta manera, que Hallén consideró excepcional. El propio compositor destaca la excelente técnica escénica y de iluminación y la decoración escénica, elogia a los solistas y califica la calidad general de esta actuación mucho más alta que el estreno en Leipzig tres años antes (4). Efectivamente, el escenario a gran escala, así como los ensayos minuciosos, fueron realmente excepcionales e incluso el repertorio de la Ópera Real fue planeado de manera tal (retrasando la primera representación sueca de los Maestros cantores de Wagner, una obra que seguramente podría haber competido con *Harald* por el favor de la audiencia) para hacer de la obra de Hallén la única ópera nueva a gran escala presentada durante la temporada de Estocolmo de 1883/84.



Selma Ek como Siegrun en el estreno de *Harald Viking* sueco de 1884.

Harald Viking se volvió a representar unos cinco años después en Estocolmo, el 27 de marzo de 1889, contándose un total de 15 funciones hasta 1912. Luego fue relegándose a un segundo plano, a medida que las obras de Wagner se hacían populares en el norte de Europa, hasta que finalmente cayó en el olvido. El avance de las obras de Wagner no fue de ninguna ayuda para "el Wagner sueco".

Texto y música de *Harald der Wiking*

La acción tiene lugar en Dinamarca durante la era vikinga. La reina Bera en su castillo de Sjælland (Zeeland) celebra una fiesta de primavera y ha invitado al jefe vikingo noruego Harald y sus hombres, que casualmente desembarcaron allí. Dulces sentimientos surgen entre Harald y la hija de Bera, Siegrun. Cuando él mata en un duelo a Erik, el hijo del rey y hermano de Siegrun, ella se siente obligada a vengarse, pero su anhelo de amor supera el deseo de venganza. La reina Bera, enfurecida, ordena a sus hombres que persigan a los vikingos e intenta infundir odio en su hija hacia Harald, pero luego descubre que Siegrun ha abandonado el castillo en secreto durante la

noche. Bera obliga a Gudmund, un cantante de la corte, a revelar la ruta de escape. En aquella misma noche, bajo la luz de la luna, Siegrun y Harald tienen tiempo para declararse su amor antes que los hombres de Erik logren vengarse. Harald es asesinado por la espalda y muere después de un aria conmovedora. El cuerpo se lleva a la cubierta de proa del barco para un sepelio vikingo en el mar, mientras Siegrun sube a bordo con una antorcha en la mano, corta el amarre y prende fuego al barco, que se aleja lentamente, mientras el tema de amor/muerte suena en el postludio orquestal.

Harald der Wiking se considerada como una "ópera" tanto en la primera página de la partitura vocal como en el libreto, aunque Hallén llamó a *Harald* un "drama tonal" en su dedicatoria de la partitura vocal impresa. A pesar de ello, el modelo de Harald, es decir, la música y la poesía de Wagner, resulta inocultable. Su libreto muchas veces es un montaje de versos wagnerianos y una combinación de requisitos, acciones e incluso símbolos según el modelo wagneriano.

Solo algunos ejemplos: la naturaleza desafiante y pesimista de Harald se parece tanto al holandés errante como a su barco. También el barco de Harald tiene velas negras y él se presenta a la audiencia con un monólogo que recuerda el monólogo del holandés. Al igual que con el holandés errante, en *Harald* hay una balada en el segundo acto, a saber, la que canta Gudmund, que presagia eventos futuros, en este caso, la muerte heroica que conduce al Walhalla. Esta balada expone también el leitmotiv del postludio orquestal del tercer acto, que cierra majes-tuosamente la obra.

La entrada de los vikingos en el primer acto acompañada de un motivo de trompeta disonante al estilo del *Holandés*, mientras los zelandeses celebran la primavera con canciones y bailes, se asemeja al despertar de la tripulación del holandés en el tercer acto del drama de Wagner.

La huida de los dos amantes es una reminiscencia de la fuga de Sieglinde y Siegmund en *La Valkiria*, y toda la primera escena del acto III está construida siguiendo el ejemplo de *Tristán e Isolda*. Recordemos, por ejemplo, cuando Harald espera en el navío a Siegrun, aguardando con insistente angustia:

Kommst du, Siegrune?

Y Siegrun, al llegar, exclama: Harald! Hier bin ich! / dein bin ich, / Dein für immer, / verliere die Heimat / für Haralds Liebe.

Y los versos finales del dúo Harald/Siegrun cantados por ambas figuras sincrónicamente son:

Seelen fließen süß zusammen!
Wonnig jauchzt es Brust an Brust
Namenlose Liebeslust!

Mientras que los últimos versos de Tristán e Isolda en el acto II, escena 2, son:

endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Brust
höchste Liebeslust!

Lo mismo puede decirse de situaciones tales como la antorcha de Siegrun en el cuadro final. Modelos para esta escena podrían ser la extinción de la antorcha por parte de Isolda en el segundo acto de Tristán, así como la gran escena final del Crepúsculo de los dioses, aunque, no está de más decirlo, la trama está basada en una antigua leyenda nórdica.

La estructura general de los libretos de ópera de Herrig es la misma que la de Wagner. Todos ellos constan de tres actos, como ocurre en la mayor parte de las obras de

Wagner. Las similitudes entre sus estilos poéticos también son obvias. Herrig emplea la técnica de la aliteración al igual que Wagner, particularmente en su *Anillo*. 93.

En cuanto a la música, el modelo wagneriano aquí es también omnipresente, aunque pueden encontrarse influencias de otros compositores como Liszt, Grieg y Meyerbeer, o melodías tradicionales inspiradas en el folklore sueco, como en las escenas festivas del primer acto. Es característico el uso del llamado *leitmotiv*, que aparece ya en la tradición operística de al menos el siglo XVIII, pero que Wagner desarrolló magistralmente para representar musicalmente símbolos y situaciones dramáticas.

En *Harald*, por ejemplo, tenemos el motivo del "vikingo" o del "Drakkar o barco dragón" que se presenta primero en el preludio de la ópera; en la escena final, aparece en el primer solo de Harald ("Die wilden drohten den Drachen zu lenken...") y en el episodio de la marcha fúnebre, tras la muerte de Harald. También hay un motivo del "Walhalla" o la "muerte" que aparece en varias variaciones, por ejemplo, en las palabras de Harald: "Ob mich die Winde dorthin weh'n / zu der Sonne / sel'gem Heimat..." y el "motivo de Siegrun" surge como un gesto extático de anhelo en los comentarios finales de Harald.

Si se quieren encontrar diferencias, puede decirse que el estilo musical de Hallén es más lacónico que el de Wagner. La duración de toda la ópera Harald es de unas dos horas y media. Por lo tanto, es considerablemente más breve que las óperas o los dramas musicales de Wagner, a excepción del *Holandés errante*. Este es también fue el caso de los compositores suecos de la generación de 1890, quienes admiraban a Wagner pero no copiaron simplemente su estilo sino que intentaron escribir con menos complejidad que el Wagner de sus últimas obras. Wilhelm Peterson-Berger afirma en su libro *Richard Wagner som kulturföre teelse* (Richard Wagner como fenómeno cultural) que la mentalidad escandinava exige música más corta, clara y concisa que para los oyentes alemanes.

4. La relación de Hallén con Richard Wagner

La música de Wagner tuvo un fuerte impacto en Hallén como compositor, lo que le valió el apodo de "el Wagner sueco" y, hasta muy avanzada su vida, se apegó al modelo de la llamada Nueva Escuela Alemana. La forma y técnica de instrumentación de las composiciones de Wagner de las décadas de 1840 y 1850 se encuentran en muchas obras orquestales de Hallén, por ejemplo, en su último poema sinfónico *Sphärenklänge* (estreno mundial en 1905).

A pesar de haber estudiado composición durante el año 1868 en Múnich con Joseph Rheinberger (1839-1901), quien, por cierto, era todo menos wagneriano –lo mismo puede decirse de Moritz Hauptmann (1792– 1868), su antiguo maestro en Leipzig; y Julius Rietz (1812–1877), maestro de Hallén en Dresde en los años 1870/71, era incluso un conocido enemigo de la Nueva Escuela Alemana– ya en 1871, el primer poema sinfónico de Hallén *Frithjof och Ingeborg*, estaba inspirado por el estilo wagneriano.

Aunque Herrig estuvo en contacto con Wagner durante unos trece años, no hizo ningún intento de presentarle al compositor sueco de su libreto de ópera. Wagner no sabía nada de Hallén, y no se han encontrado pruebas de que Hallén haya ido alguna

vez al festival de Bayreuth, aunque escribió en varias ocasiones a Herrig que pretendía hacerlo. (5)

Sin embargo, Hallén era un wagneriano devoto y cuando regresó a Suecia a fines de 1881, se encontró en medio de una "batalla de Wagner" en curso, caracterizado por una mezcla de posiciones musicales e ideológicas. En cierto modo, *Harald Viking* se convirtió en un emblema de este debate, y el propio Hallén expresó su posición con un tono agresivamente polémico, típico de la época, en una serie de artículos, en los que habló calurosamente a favor del drama musical wagneriano. Hallén señalaba que, para él, era crucial refutar la afirmación de Nietzsche de que Wagner era la etapa final de un desarrollo cultural. Eso implicaría reconocer que Wagner no logró crear un estilo o una escuela capaz de prolongar sus ideas en la próxima generación. (6)

Herrig explica su imitación de Wagner de la misma manera. Para él, es absolutamente necesario continuar con el nuevo concepto de arte dramático de Wagner y demostrar así su solidez, algo que nadie había hecho aún según Herrig. (7) Obviamente, tanto Hallén como Herrig temían que la obra y las teorías de Wagner fueran olvidadas. Su punto de vista ilustra la recepción de Wagner a fines de la década de 1870: los dramas musicales de Wagner, es decir, sus obras compuestas después de *Lohengrin*, en ese momento no estaban tan establecidas como sus óperas, ni siquiera en Alemania. De las obras de Wagner escritas después de 1849, solo *Die Meistersinger* fue un éxito desde el principio. Se convirtió en parte del repertorio estándar de la ópera alemana justo después de su estreno mundial en Múnich en 1868.

La situación cambió drásticamente durante las décadas de 1880 y 1890, cuando los dramas musicales de Wagner se hicieron populares y, hacia finales de siglo, dominaron incluso los repertorios de ópera de los países de habla alemana. Irónicamente, el gran avance de las obras de Wagner, por el que se esforzaban Hallén y Herrig, minimizó las posibilidades de Hallén de hacer carrera como compositor.

Hallén se describe a sí mismo como "el único wagneriano en todo el norte".(8) Esto no quiere decir, sin embargo, que Hallén fuera o ortodoxo o acrítico con las obras del Maestro de Bayreuth. Por el contrario, los juzga en sus cartas a Herrig con bastante severidad y, a veces, incluso con dureza, por ejemplo, en sus informes sobre una representación del *Anillo* en Leipzig. Estaba fascinado por el "efecto total" de la producción de Leipzig, pero una cosa que a Hallén le desagradaba extremadamente es el personaje principal de toda la tetralogía, Wotan. Hallén lo consideraba "poco interesante" debido a su comportamiento demasiado humano, su codicia y su egoísmo. (9) De todo el *Anillo* lo que más le gusta es *La Valquiria*, especialmente el primer acto y la cuarta escena del segundo acto, mientras que en *Siegfried*, la escena de Erda y la escena conspiradora en el segundo acto del *Ocaso* son demasiado largas para su gusto. Además de eso, no le gustaba que Siegfried tuviera que matar a Fafner en el escenario; esto era para él un caso inaceptable de "crueldad con los animales". (10)

Por otra parte, Hallén se distancia de los wagnerianos ortodoxos, es decir, la comunidad de lectores y escritores de las *Bayreuther Blätter* de Hans von Wolzogen, que él describió como "ultras" (11), cuyas ideas pangermanistas, él sostenía, apartarían a las audiencias potenciales en países no alemanes. No obstante, Hallén siempre se consideró a sí mismo un fiel partidario de la música y del ideario estético-filosófico de Wagner



Andrés Hallén en su estudio de Estocolmo.

5. Conclusión

Se ha etiquetado a la ópera *Harald* como una simple imitación de sus modelos wagnerianos, en la que Hallén no logró desarrollar un estilo personal característico. Es lo mismo que se ha dicho de todos los compositores afines al Maestro de Bayreuth y que nos remite a la vieja pugna entre la calidad y la originalidad. Toda obra humana es imitación y, como dice el dicho,

nada nuevo hay bajo el sol; pero si lo único que importa es ser original, olvidémonos de Hallén y aplaudamos los engendros de la ópera moderna.

Harald der Wiking es una obra de calidad. Por suerte tenemos la única grabación disponible (solamente el acto III) del sello Musica Sveciae, ejecutada el 6 de junio 1974 por la Malmö Symphony Orchestra, dirigida por Stig Rybrant, con solistas y coro del Swedish Radio Choir de Estocolmo, CD editado en 1990. La ejecución de la orquesta es irreprochable, y Solweig Lindström, una soprano de voz dulce y cristalina, junto con Åke Ljungbom, un potente tenor heroico, sobresalen como los protagonistas. Del acto III se destacan el preludio, que evoca delicadamente la atmósfera de *Lohengrin*; el gran dúo de amor; la plegaria a los dioses; la promesa de una vida futura en la *patria del sol*; la muerte de Harald y la inmolación de Siegrun.

Entiéndase bien: *Harald* es una obra menor en comparación con los dramas de Wagner —y nadie, hasta ahora, ha sido siquiera capaz de igualarlo—, pero hay en el drama de Hallén música noble, palpitante de humanidad, de técnica refinada, y una concepción grandiosa donde reinan los más elevados sentimientos.

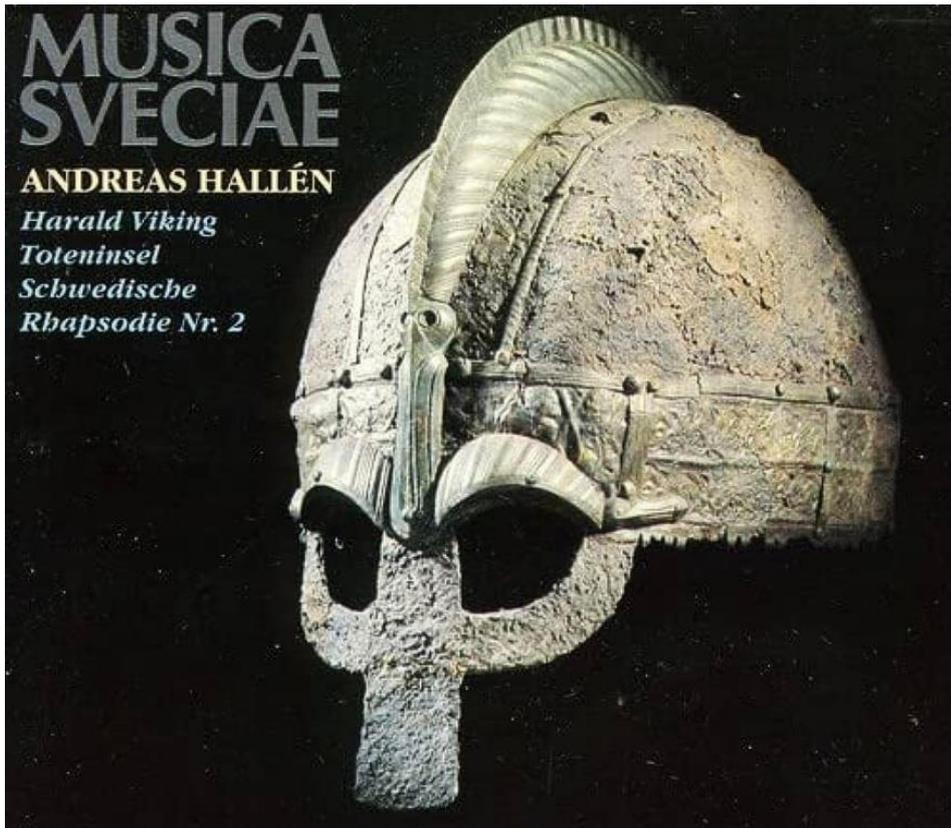
¿Qué wagneriano que se precie de tal no se sentirá conmovido hasta lo más profundo al escuchar aquella música sublime con la que concluye la obra, cuando Siegrun, la trágica heroína de la historia, acompaña a su amado a la tumba, mientras el fuego consume el navío que los llevará al otro mundo, y el resplandor de las llamas se refleja con siniestra voracidad sobre la ondulante superficie del mar, ante la grandeza infinita de los cielos? ¿No es ésta la verdadera esencia de la música y la poesía? ¿No es éste el mayor regalo que nos puede conceder el Arte?

NOTAS:

1. "Ich bin viel mehr Deutscher wie alle diese geborenen Deutschen zusammen." (Carta a Herrig, 26 de junio de 1885, págs. 2-3). Las citas de las cartas están tomadas del excelente trabajo de Martin Knust: "*¡Klappern und wieder klappern! Die Leute*

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com



glauben nur was gedruckt steht.” Cartas de Andrés Hallén a Hans Herrig. Una Contribución a la Contactos culturales sueco-alemanes a fines del siglo XIX

2. Entrada 18 de abril de 1870: “R. Bringt einen Brief des Dichters Hans Herrig, welcher wirklich von R.'s Ideen bis zur Besessenheit erfüllt zu sein scheint.” (Cosima Wagner,

vol. I, p. 222).

3. Herrig: Drei Operndichtungen, págs. XII–XIII.

4. Carta a Herrig, 26 de febrero de 1884, págs. 1–4.

5. Por ejemplo, en una carta escrita el 18 de junio de 1884.

6. Según Hallén, la situación parecía como si “Wagner allein da steht ohne Nachfolger, ohne eine Schule oder ein Styl gemacht zu haben“. Así tendría “auch für die folgende Zeit kein Bedeutung!!“ (Carta sin fecha dirigida a Herrig, probablemente de finales de verano u otoño de 1879, p. 6).

7. Herrig: Drei Operndichtungen, págs. IV–VII.

8. “[...] da ich der einzige Wagnerianer bin hier im Norden“ (Carta sin fecha a Herrig, probablemente de primavera 1880, pág. 2).

9. “Er ist mir zu wenig göttlich, es regt sich in ihm alles mögliche menschliche schlechte und gute Eigenschaf“Eigenschaften, er ist absolut nichts von beidem und kann mich als solcher nicht interessiren. Als Gott betrachtet ist er nur ein sehr langweiliger und griesgrämiger Egoist, der an sich alles raffen möchte und gar nicht weiß wie er es erreichen soll.“ (Carta a Herrig, 14 de junio de 1880, p. 1–2).

10. "Daß ist ja gar zu abscheulich realistisch gemacht die ganze Wurmscene. Warum nicht solche Thierplagerei hinter der Scene aufführen?" (Carta a Herrig, 18 de junio de 1880, p. 2).

11. Carta a Herrig, 10 de diciembre de 1884, p. 2.